

Este documento es un borrador de la versión publicada en:

Narrativas visuales: los discursos. Francisco García
García y Mario Rajas (coord.). Madrid: Icono14, 2011,
pp. 103-123

© Los autores

HACIA UN NUEVO MODELO NARRATIVO: EL MANIFIESTO CINEMATOGRAFICO FUTURISTA

Dra. Carolina Fernández Castrillo

carolina.fernandez.c@udima.es

Profesora Adjunta en el Grado de Periodismo
Universidad a Distancia de Madrid
Carretera de la Coruña, KM.38, 500
Vía de Servicio, nº 15
28400 COLLADO VILLALBA (MADRID)

Resumen

Este estudio trata de demostrar que el momento esencial de ruptura con el pasado, no corresponde a la invención del procedimiento de captación de imágenes en movimiento en la última década del siglo XIX, si no al planteamiento de nuevos modelos estético-narrativos desde el ámbito cinematográfico, a partir de la década de los años diez.

Entre las principales aportaciones llevadas a cabo, hay que destacar la publicación del manifiesto cinematográfico futurista en 1916, al constituir el primer intento de sistematización de los retos planteados por este nuevo medio.

A través del análisis de las principales aportaciones de este texto programático valoraremos el papel de esta vanguardia al ámbito del cine experimental y su posible repercusión en posteriores producciones fílmicas.

Abstract

The aim of this study is to prove that invention of cinema was not when rupture with the past occurred, but with the proposal of new aesthetic and narrative models in the teens.

Among the multiple contributions, we must highlight the "Futurist Cinema Manifesto", published in 1916. It represents the first attempt to systematize the limits and boundaries of this new medium. Through the analysis of this document we will assess the role of this avant-garde in the experimental cinema and the potential impact on further film productions.

Palabras Clave

Vanguardia, cine experimental, narrativa audiovisual, montaje, analogía, simultaneidad, interdisciplinariedad.

Key words

Avant-garde, experimental cinema, audiovisual narrative, editing, analogy, simultaneity, interdisciplinarity.

Introducción

Esta investigación plantea una revisión del Futurismo a partir de la contribución de su líder, Filippo Tommaso Marinetti, y sus discípulos al ámbito cinematográfico. En el año 1916 se convirtió en la primera vanguardia europea en publicar un manifiesto programático sobre los límites y posibilidades del cinematógrafo, convirtiéndose así en un referente fundamental para las posteriores corrientes experimentales.

El testimonio de los propios futuristas, a través de una larga serie de escritos programáticos, demuestra que el suyo fue un movimiento polémico desde sus inicios. Su ambición sin límites y la exageración de sus intervenciones públicas tenían el objetivo de despertar, asombrar y ofender, por lo que difícilmente podían obtener el favor del público de la época. Por si fuera poco, sus equívocas y complejas relaciones con el fascismo provocaron que durante muchos años el Futurismo fuera exiliado de los manuales de historia.

Pese a todo, con el paso del tiempo se ha comenzado a apreciar a esta vanguardia por el carácter visionario de sus principales exponentes y la audacia en sus planteamientos. Conscientes de la dificultad de que sus contemporáneos lograran comprender sus ansias de cambio, los futuristas dirigieron su discurso a los hombres del futuro, esperando que algún día pudieran entender sus propuestas y llegar a superarlas. Desde el laxo temporal que nos separa de estos geniales artistas, en este estudio se revisarán algunos de sus principales planteamientos en relación al ámbito cinematográfico, valorando especialmente la formulación de nuevos modelos discursivos.

Objetivos

La hipótesis de partida de esta investigación es que a través de la incorporación del medio cinematográfico al ámbito experimental, el Futurismo ofreció una de las respuestas más brillantes a la crisis intelectual moderna. Será necesario analizar algunos de los principales documentos donde los futuristas opinan acerca del impacto de este nuevo medio en la configuración de nuevos modelos narrativos que respondieran a las necesidades de su presente.

Una vez que conozcamos las principales propuestas narrativas presentes en el manifiesto cinematográfico, se procederá a la comprobación de la segunda hipótesis: ¿El modelo narrativo cinematográfico propuesto por los futurista favoreció la revitalización de las anteriores disciplinas?

A continuación, se realizará un breve repaso por los principales conceptos desarrollados en el manifiesto objeto de estudio y se intentará responder a la tercera cuestión principal: ¿Realmente existió una cinematografía futurista? Por último, habrá que valorar el grado de repercusión en las sucesivas producciones vanguardistas y su posible extrapolación a los esquemas narrativos audiovisuales posteriores.

Metodología

Este estudio recoge algunos de los resultados obtenidos en la tesis doctoral “El Futurismo como reconstrucción *poliexpresiva* del universo: del cine a la condición postmedia”, que obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Complutense de Madrid.

Una de las principales contribuciones de esta investigación al estudio de la vanguardia futurista ha consistido en la recopilación de un importante material bibliográfico, hemerográfico y filmográfico. A continuación se resumirán diversas instituciones internacionales donde se ha llevado a cabo la consulta de los principales fondos:

- Italia: Centro Sperimentale di Cinematografia, Istituto Luce, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Biblioteca della Soprintendenza Speciale della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Biblioteca Angelica y Cineteca di Bologna.
- Estados Unidos: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Sterling Memorial Library y New York Public Library.

Buena parte del corpus teórico de este estudio consistirá en la transcripción y el análisis de los fragmentos más relevantes del primer manifiesto fotográfico en relación a otra serie de textos futuristas.

1. El cine: una realidad programática

François Albera sostiene que podemos considerar “vanguardia” todo aquel movimiento organizado que da a conocer su posición por medio de manifiestos, artículos y manifestaciones públicas. Una definición en la que encaja perfectamente el papel asumido por los futuristas a través de sus estrategias comunicativas, pues a diferencia de sus contemporáneos y de gran parte de los movimientos artísticos posteriores, desde el año 1909, presentaron sus ideas de modo consciente y sistemático mediante la publicación de una larga serie de textos programáticos.

Respecto a sus principales manifiestos, el dedicado a la cinematografía fue uno de los más tardíos, pero si tomamos en consideración el esfuerzo reflexivo por sistematizar las aportaciones de este medio, la intervención futurista resulta precoz.

Anteriormente ya habían expuesto sus reflexiones al respecto teóricos como Ricciotto Canudo, en su defensa del cine como séptimo arte; Abel Gance también publicó “Qu'est-ce que le cinématographe? Un sixième art” en *Ciné Journal* (9 marzo 1912); el americano Vachel Lindsay contribuyó al debate con *The Art of the Moving Pictures* (1915) y un año después tomaba el relevo Hugo Münsterberg con su estudio psicológico *The Photoplay. A Psychological Study*. Pero a diferencia de estas publicaciones, el manifiesto futurista constituye un intento sin precedentes de sintetizar las posibilidades estético-narrativas del cinematógrafo y un testimonio imprescindible para aproximarnos al contexto experimental de las primeras vanguardias.

A lo largo de los veintidós años, el período que separa la publicación del primer manifiesto

cinematográfico en 1916 del último, en 1938, el posicionamiento de los futuristas varió sustancialmente. Si en ciertos momentos adoptaron una actitud entusiasta, considerando al cine como medio revelador y auténtico regalo de la modernidad, en otros, le asignaron el papel de mero instrumento visualizador de historias *pasadistas*¹, pasionales, íntimamente ligadas a la literatura y al teatro.

En este arco temporal, los futuristas expresaron su posicionamiento frente al cinematógrafo en diversas ocasiones. Los documentos más significativos son: el ya citado "Manifiesto de la cinematografía futurista" (1916), "La cinematografía abstracta es una invención italiana" (1926), "Moral fascista del cinematógrafo" (1935) y "La cinematografía" (1938). De entre todos estos textos, nos centraremos en el análisis del primero al constituir un referente fundamental en la historia del cine experimental de principios del siglo XX. Profundizaremos en algunas de las propuestas más para intentar comprender los ejes fundamentales del discurso audiovisual futurista.

1.1. "Manifiesto de la cinematografía futurista" (1916)

El año 1916 marca un antes y un después en el movimiento futurista. Tres meses antes de la publicación del manifiesto cinematográfico, el Futurismo perdía a una de sus figuras más importantes: el *cinescéptico* Umberto Boccioni. La mano derecha de Marinetti había manifestado su reticencia frente al medio cinematográfico y, probablemente, se hubiera opuesto a dedicarle un texto programático.

Finalmente, el 11 de septiembre de 1916, siete años después de la fundación del movimiento, aparecía en la portada de *L'Italia Futurista* el "Manifiesto de la cinematografía futurista", firmado por Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti, en nombre de sus colegas futuristas. En este texto se ensalzaban las virtudes de este nuevo medio a partir de algunos postulados básicos del ideario futurista, como por ejemplo el principio de simultaneidad, el dinamismo y la velocidad:

"(...) El cine futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, dará velocidad a la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. El cine futurista colaborará así a la renovación general sustituyendo la revista, el drama y asesinando el libro (siempre tedioso y oprimente)" (AA.VV., 1916).

Como podemos ver, se proponía la liberación del cinematógrafo de las ligaduras del pasado y, al mismo tiempo, debía llevar a cabo una labor revitalizadora en las estructuras narrativas tradicionales.

¹ El "pasadismo" es un nuevo término empleado para referirse a los elementos tradicionales que impedían la evolución de la humanidad y de las artes hacia un futuro mecanizado.

A simple vista, el cinematógrafo, surgido hace poco, puede ya parecer futurista, al carecer de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al haber aparecido como teatro sin palabras, ha heredado los desechos del teatro literario (...) e cinematógrafo hasta el día de hoy ha sido y tiende a seguir siendo profundamente pasadista, mientras nosotros vemos en él las posibilidades de un arte eminentemente futurista y el medio de expresión más adecuado para la plurisensibilidad del artista futurista (AA.VV., 1916).

Los futuristas rechazaron las producciones cinematográficas contemporáneas, considerándolas profundamente *pasadistas*, al ser incapaces de explorar sus "inmensas posibilidades artísticas" que permanecían "absolutamente intactas". Para poder hacer del cine el principal instrumento revitalizador, era necesario desligarlo de los sistemas narrativos tradicionales. En tanto arte autónomo y esencialmente visual no debería copiar al teatro, sino la evolución de la pintura, abandonando el registro fotográfico de la realidad.

Los futuristas establecieron una serie de directrices concretas para la liberación futurista del cinematógrafo como medio de expresión. En *Cinema e letteratura del futurismo*, Mario Verdone atribuye a los distintos firmantes, la autoría de cada uno de los puntos:

1. Analogías cinematografiadas (Marinetti);
2. Poemas, discursos y poesías cinematografiadas (Settimelli);
3. Simultaneidad y compenetración de tiempos y lugares distintos cinematografiados (Balla);
4. Investigaciones musicales cinematografiadas (disonancias, acordes, sinfonías de gestos, hechos, colores, líneas, etc.) (Balla);
5. Estados de ánimo escenificados cinematografiados (Ginna);
6. Ejercitaciones cotidianas cinematografiadas para liberarse de la lógica (Chiti, Settimelli, Ginna, Marinetti);
7. Drama de objetos cinematografiados (Marinetti, Corra);
8. Escaparates de ideas, de sucesos, de tipos, de objetos, etc. cinematografiados (Ginna, Marinetti);
9. Congresos, flirteos, peleas y matrimonios de muecas, de mímicas, etc. cinematografiados (Ginna);
10. Reconstrucciones irreales del cuerpo humano cinematografiados (Ginna);
11. Dramas de desproporciones cinematografiados (Ginna);
12. Dramas potenciales y planos estratégicos de sentimientos cinematografiados (Marinetti, Ginna);
13. Equivalencias lineares plásticas, cromáticas, etc. de hombres, mujeres, sucesos, pensamientos, músicas, sentimientos, pesos, olores, ruidos cinematografiados (Ginna, Corra);
14. Palabras en libertad en movimiento cinematografiadas (Marinetti).

Dominique Noguez (NOGUEZ, 1974: 26-27), agrupa estos catorce puntos en dos ejes:

- A) Profílmico: aquello que el cineasta decide filmar;
- B) De edición: según el tratamiento de la imagen mediante el montaje y trucaje del material filmado.

Asimismo, Noguez considera que los puntos del manifiesto también pueden ordenarse en función de dos puntos de vista:

- I) Sincrónico: un único plano;
- II) Diacrónico: concatenación de distintos planos;

A continuación desarrollaremos el estudio de algunas de las principales aportaciones de estos catorce modos de intervención en relación a la configuración de un sistema narrativo alejado de los cánones de la época.

1.1.1. La analogía

El principio de analogía resulta fundamental en los postulados de la cinematografía futurista. Charles Baudelaire ya había planteado la idea de que las cosas se expresaban a través de una "analogía recíproca", desde que el mundo fue creado como una "compleja e indivisible totalidad" (BAUDELAIRE, 1977: 233-234). En línea con la teoría de las *Correspondencias*, los futuristas comprendieron que la realidad no estaba compuesta de objetos separados con claridad, sino que se regía por la atracción mutua, la fusión y la disgregación.

Debido en gran parte a los orígenes literarios del líder futurista, las primeras experimentaciones relativas a la aplicación de la analogía al ámbito narrativo tuvieron lugar desde la poesía: a partir de la destrucción de la sintaxis, mediante la abolición de los adjetivos y los adverbios, la desaparición de la puntuación, la utilización del verbo en el infinitivo... La revolución poética marinettiana se centró, por tanto, en la dinamitación de la estructura poética tradicional mediante la potenciación de la esencia icónica presente en la poesía, que pasó a estar constituida por una sucesión ininterrumpida de imágenes concatenadas en la configuración de un juego dialéctico irónico e intelectual.

En el "Manifiesto técnico de la literatura futurista", Marinetti señaló la necesidad de introducir una serie de redes de analogías en el universo creativo, al representar "el profundo amor que une a los elementos distantes, aparentemente hostiles" (1912). Su misión era la de revelar las relaciones entre las cosas, las sensaciones, los sentimientos, que en un primer momento adoptaron el aspecto literario de la metáfora, del símbolo, de la comparación o de la alegoría.

Marinetti sentía que la literatura era un medio insuficiente para representar la complejidad del

mundo moderno. La linealidad de la escritura resultaba incapaz de plasmar el dinamismo que envolvía a todos sus contemporáneos en un frenético torbellino de cambios. De modo que, intentó incorporar las dimensiones del tiempo y del espacio, entrelazadas de forma indisoluble en la obra poética.

Mientras el Simbolismo se centró en una técnica melódica y sinfónica, el Futurismo buscaba una forma visual suficientemente potente para plasmar el dinamismo y la simultaneidad de la vida moderna. Los futuristas prestaron una especial atención a la introducción de la velocidad en el universo cultural, a través de la revolución tipográfica como experimento creativo innovador y total. Gracias a los cambios introducidos, Marinetti se sintió capaz de imprimir a las palabras la velocidad de los astros, de los aviones, de los trenes, de las ondas, de los explosivos, de las moléculas y de los átomos...

A pesar de los progresos obtenidos desde el campo de la poesía visual, a partir de 1916 Marinetti comprendió que el libro seguía resultando un medio inadecuado para comunicar el frenético ritmo de la vida moderna y decidió, por tanto, trasladar sus experimentaciones al ámbito cinematográfico. A través de este nuevo medio, los futuristas prometían que "Pondrían en movimiento las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura, dirigiéndose hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos y lanzando un maravilloso puente entre la palabra y el objeto real" (AA.VV., 1916).

Entre las características enumeradas en el primer manifiesto de la cinematografía, los futuristas destacaban en primer lugar el principio de analogía, prometiendo llevar a cabo:

"Analogías cinematografiadas recurriendo únicamente a uno de los dos elementos de la analogía. Ejemplo: si quisiéramos expresar el estado de angustia de nuestro protagonista en lugar de describirlo mediante las distintas fases de su sufrimiento, reproduciremos el equivalente a una montaña rocosa y cavernosa (...) Coloraremos el diálogo ofreciendo velozmente la imagen del pensamiento de los protagonistas (...) De este modo nuestros personajes serán tan comprensibles como *si hablaran*" (AA.VV., 1916).

Queda clara la intención de superar las limitaciones técnicas del momento, no olvidemos que aún no se había incorporado el sonido, y proporcionar nuevas narraciones visuales en las que la experimentación visual adoptase un papel predominante. Asimismo, podemos realizar una relectura del primer escrito cinematográfico en clave analógica: la simultaneidad y compenetración de lugares y tiempos distintos, la escenificación de distintos estados de ánimo, las equivalencias lineares, plásticas y cromáticas, etc. La presencia del movimiento y la posibilidad de crear nuevas redes de analogías mediante la técnica del montaje resultaron dos factores determinantes para que los futuristas vieran en el cine el medio ideal para la superación de la poesía visual.

1.2. El montaje

El teórico italiano Mario Verdone considera que, fruto de la lógica industrial, el montaje fue el mayor regalo que el siglo veinte hizo al mundo del arte. En efecto, supuso la aportación más significativa en la evolución de los modelos narrativos de principios del siglo XX. Los futuristas percibieron inmediatamente la importancia del montaje como elemento catalizador de los anhelos vanguardistas y se dedicaron a explorar las distintas opciones de recomposición de la realidad a partir de la incorporación de este nuevo recurso.

El procedimiento del montaje está presente en buena parte de la producción de Marinetti: en el concepto de "hombre mecánico de partes intercambiables", la concatenación analógica de términos de distinta procedencia, el montaje sonoro realizado mediante las construcciones onomatopéyicas o incluso en las tablas sinópticas polimatéricas.

El principio de analogía condujo a los vanguardistas a introducir materiales de distinta procedencia, recurriendo en muchas ocasiones a la técnica del *collage*. Probablemente no sea una casualidad el hecho de que Picasso realizase *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, considerado el primer ejemplo de *collage*, en 1912, curiosamente el mismo año en el que se publicó el "Manifiesto técnico de la literatura futurista".

Con anterioridad a la publicación del manifiesto cinematográfico, Giacomo Balla y Fortunato Depero ya habían sacado a la luz "Reconstrucción futurista del universo" (1915), un texto que resumía un principio fundamental de la concepción futurista de la realidad: ya no manifestaban su pretensión de describirla, sino de transformarla por completo. Sin lugar a dudas, este revolucionario proyecto de reconstrucción integral encontró en el montaje a su mejor aliado.

A diferencia de los demás movimientos, el Futurismo explicitó de un modo más contundente su intención de modificar la realidad para otorgarle de nuevo un nivel de coherencia acorde a los cambios socio-culturales que estaban teniendo lugar. Los futuristas interpretaron que el cine debía plantearse como auténtico medio de comunicación de masas, restableciendo de este modo el puente roto con la sociedad.

El nuevo siglo abría una fase de renovación y de superación marcada por el nuevo papel de los intelectuales y de los ciudadanos. Por tanto, la función del arte no podía limitarse a la de un mero vehículo de expresión, debía resultar provocadora y transgresora para lograr un cambio radical de las coordenadas perceptivas.

El proyecto *reconstruccionista* propuso una fusión total de todas las innovaciones futuristas presentadas hasta el momento: dinamismo pictórico, compenetración de planos, estados de ánimo, palabras en libertad, el arte de los ruidos, teatro sintético... para obtener una expresión dinámica y simultánea de la "vibración universal". Las nuevas condiciones habían dejado obsoleto el tradicional modelo de clasificación de las artes en rígidas categorías. Los futuristas comprendieron que este proyecto debía apoyarse en la hibridación de las artes, de los medios, de

las tecnologías... y hallaron en el cine el medio ideal para llevar a cabo su revolucionaria propuesta.

Por tanto, el montaje constituye un elemento básico del ideario futurista, íntimamente ligado al principio de reconstrucción futurista del universo. En efecto, el objetivo principal de esta vanguardia era la recomposición de la realidad, en este sentido, a pesar de la escasez de recursos técnicos, el medio cinematográfico supuso una gran promesa revolucionaria.

A través del uso del cinematógrafo, el Futurismo cumplía otro de sus objetivos: la posibilidad de representar varias acciones paralelas, simultáneas o compenetradas. Los futuristas estaban fascinados por las posibilidades de este nuevo medio: "Obtenemos un dinamismo absoluto mediante la compenetración de distintos tiempos y ambientes". Un procedimiento ya empleado en la síntesis teatral futurista *Simultaneità*² (1915), en la que Marinetti aspiraba obtener un dinamismo absoluto del tiempo y del espacio mediante la compenetración simultánea de dos ambientes y la combinación de diversos momentos (MARINETTI, 1920: 49).

Queda claro que los futuristas no ocultaron su entusiasmo frente a la posibilidad de derrocar los tradicionales modelos narrativos, basados en la lógica lineal y la posibilidad de recomponer cada elemento de la realidad a su antojo. Junto al montaje, la incorporación de diversas técnicas de trucaje resultó esencial para plasmar su particular visión del mundo.

1.3. El trucaje

Como hemos tenido ocasión de comprobar, los futuristas creían que el cine debía seguir la evolución de la pintura en lugar de la fotografía, la literatura o el teatro. De este modo, proponían una manipulación integral de todos los elementos compositivos. En ningún caso abogaban por una perspectiva documental a la hora de filmar la realidad, si no por su completa transformación mediante la aplicación de todos aquellos recursos técnicos disponibles en la época. Baste recordar los efectos especiales empleados en el rodaje de *Vita futurista* (1916), la primera película de este movimiento. En este film emplearon desde el *splitscreen* para subrayar la oposición entre el estilo de vida futurista frente al del *pasadista*; la coloración manual de la película; el uso de espejos

² En el volumen recopilatorio *Elettricità sessuale. Sintesi futurista* (1920), Marinetti publicó varias de sus síntesis teatrales más célebres. En el caso de *Simultaneità*, incluía una nota introductoria en la que explicaba las motivaciones que le habían llevado a su creación: "NOTA: "(In SIMULTANEITÀ ho messo in scena la compenetrazione simultanea della vita di una famiglia borghese con quella di una cocotte. La cocotte non è qui un simbolo, ma una sintesi di sensazioni di lusso di disordine, di avventura e di sperpero, che vive con angoscia, desiderio o rimpianto, nei nervi di tutte le persone sedute intono alla pacifica tavola familiare. SIMULTANEITÀ è una sintesi teatrale assolutamente *autonoma*, poiché non assomiglia né alla vita borghese, né alla vita della cocotte, ma a sé stessa. SIMULTANEITÀ è inoltre una sintesi teatrale assolutamente *dinamica*. Infatti mentre in un dramma come *Più che amore*, i fatti importanti (es.: l'uccisione del biscazziere) non si muovono sulla scena, ma vengono raccontati con una assoluta mancanza di dinamismo; mentre nel 1° atto della *Figlia di Jorio*, i fatti si muovono sulla scena, ma con realismo troppo esteriore, e, diremo così, cinematografico, nella mia sintesi *Simultaneità* io ottengo un dinamismo assoluto di tempo e di spazio, con la compenetrazione simultanea di due ambienti diversi e di molti tempi diversi" (MARINETTI, F. T. 1920: 49).

cóncavos y convexos para conseguir deformar la silueta de los actores... En la película *Velocità* (1930) de Pippo Oriani, Tina Cordero y Guido Martina prevalece la presencia de creaciones gráficas, animadas a través de rápidas inversiones al negativo de las imágenes y el uso del *stop motion*. En definitiva, el trucaje cinematográfico se ponía al servicio de la imaginación para llevar a cabo su particular “deformación jocosa del universo”.

En 1938, Marinetti retomó junto a Arnaldo Ginna este tema en el manifiesto 'La Cinematografía', en el que ampliaban la serie de sugerencias sobre las posibilidades expresivas del cinematógrafo: la combinación de música y sonido no provenientes de la pantalla, colores, luces y relieves independientes a los ligados a la realidad, introducción de efectos especiales en las imágenes filmadas, reconstrucción irreal del universo, aportación de elementos de la animación, montaje de tiempos y lugares distintos, dramas de objetos, presencia de elementos tipográficos y matemáticos... Todas estas recomendaciones favorecían el desarrollo de una cinematografía puramente visual, libre de las ataduras típicas de los viejos esquemas narrativos.

2. El carácter revitalizador de la cinematografía futurista

En el primer manifiesto cinematográfico, los futuristas hacen hincapié en la necesidad de potenciar la relación con las disciplinas precedentes, tanto para revitalizarlas como para hacerlas confluir en un único medio: el cine. Noguez sostiene que en el cine futurista están presentes, en nuevas proporciones y modalidades, los medios de expresión más variados: palabras, colores, notas, indicaciones de formas, de perfumes, de hechos, de ruidos, de movimientos, de sensaciones físicas, etc.

No en vano, al concluir su manifiesto, plantean la siguiente definición:

Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonaruidos + arquitectura + teatro sintético = Cinematografía futurista

A diferencia de la mayoría de las producciones cinematográficas desarrolladas hasta aquel entonces, los futuristas aprecian las especificidades del nuevo medio reiterando que en ningún caso debe ser considerado mera prolongación de las artes anteriores, sino como un órgano innovador.

Los futuristas aplicaron las experimentaciones llevadas a cabo desde las demás disciplinas a su proyecto cinematográfico y, paralelamente, extrapolaron algunas de las principales aportaciones del nuevo medio a las artes tradicionales. Teniendo en cuenta la múltiple red de intertextualidades e influencias existente, en esta ocasión, enunciaremos únicamente algunos de los puntos de encuentro más significativos entre el cine y el ámbito poético y literario.

2.1. Sinergias interdisciplinarias: la relación con la literatura y la poesía

A lo largo de los años, Marinetti comprende que no basta con generar una serie de analogías, sino que es necesario elaborar una concatenación de imágenes en secuencia. Desde el ámbito literario, las imágenes futuristas se agrupan de dos en dos o como una cadena de elementos yuxtapuestos, que tienden al infinito: "benzoino tabacco incenso anice villaggio rovine bruciato ambra gelsomino case sventramenti abbandono giara-di-terracotta TUMBTUMB violette ombrie pozzi asinello asina cadavere sfracellamento sesso esibizione" (MARINETTI, 1968: 60). Se trata de la plasmación del "dinamismo ininterrumpido del pensamiento", una idea que Wanda Strauven vincula al cine de Eisenstein. Esta teórica sostiene que, a diferencia de los futuristas, a partir de dos datos o imágenes, el cineasta ruso pretende crear un nuevo significado, según el principio dialéctico ($A + B = C$): "Basándose en el famoso efecto-Kulesov, este tipo de montaje pretende crear un significado que, además de ser independiente de las imágenes captadas individualmente, supera incluso su suma" (STRAUVEN, 2006a: 95).

En el montaje futurista se dan dos posibilidades: la figura analógica *in praesentia* en el caso de yuxtaponer dos imágenes (hombre que sufre-montaña rocosa) o *in absentia*, cuando se presenta únicamente la montaña. Las posteriores vanguardias, especialmente el Surrealismo y el Dadaísmo, llevaron a cabo de forma brillante la primera opción en *Un perro andaluz* (1929) o *Entr'acte* (1924) de René Clair. Mientras que resulta mucho más complicado localizar secuencias que se puedan enmarcar en el segundo caso, mucho más abstracto y de difícil decodificación.

Otra de las aportaciones futuristas es el "montaje intuitivo", basado en el discurrir, a veces aparentemente ilógico, del pensamiento. En línea con este principio, conviene señalar *Cinematógrafo cerebral* (1907) de Edmundo De Amicis, que presentó su obra como una *visualización y montaje literario* en un relato que narraba una *revêrie* que seguía las leyes de la lógica onírica, anticipando una serie de búsquedas que desembocaron en las experiencias cinematográficas vanguardistas. Otro ejemplo significativo de "cine escrito" es *La elipse y la espiral*, publicado en 1915 por Paolo Buzzi. Se trata de un texto que el propio autor definió como "film + parole in libertà", que pretendía trasladar la lógica del montaje cinematográfico al ámbito literario. A pesar de que la obra no cumpliera la promesa inicial, contenía algunos elementos curiosos, como la incorporación al inicio de cada capítulo del equivalente en el metraje de la película o la inserción de elementos extratextuales como fórmulas y signos matemáticos.

En "Respuesta a las objeciones", un texto redactado tres meses después de la publicación del "Manifiesto técnico de la literatura futurista", Marinetti reitera que: "La poesía ideal con la que sueño, consistente en la formulación ininterrumpida de los segundos términos de la analogía, no tiene nada que ver con la alegoría (...) aspiro a plantear una concatenación ilógica e intuitiva, en lugar de explicativa, de los segundos términos de las analogías, todas ellas independientes y en ocasiones opuestas" (MARINETTI, 1914). Este enunciado se remite al principio de la "imaginación

sin hilos", que aplicado al cine habría dado unos resultados mucho más interesantes que sobre papel.

En el ámbito de la literatura futurista, Mario Verdone destaca "su afán *visualizador*, su dinamismo *visual*, su propensión a la *cinematografización*" (VERDONE, 1977: 23). Según el teórico, en 1905 Gian Piero Lucini reivindicaba el haber escrito en 1897 unos versos libres caracterizados por una sensación de inmediatez, casi cinematográfica. El Futurismo literario se apropió de los recursos técnicos y narrativos del discurso cinematográfico en múltiples ocasiones, véase *Mida el nuevo sátiro* (1930) del crítico y escritor Francesco Flora o *Juego peligroso* de Aldo Palazzeschi, entre otros.

Por tanto, el sistema poético y literario futurista puede ser reinterpretado desde una perspectiva estrictamente cinematográfica, puesto que la palabra no representa un mero signo lingüístico, sino un elemento icónico, dinámico y extremadamente libre. En 1919, al hablar de la presencia del cinematógrafo en el Futurismo, el periodista Piero Gobetti declaraba que poseía "todas aquellas cualidades que Marinetti querría aportar a la poesía" (GOBETTI, 1919: 39). Quizá el error de Marinetti fuese servirse del universo cinematográfico para la revitalización de la literatura, en lugar de adentrarse de lleno en la experimentación de los recursos del nuevo medio.

3. El legado futurista

La aportación teórica de los futuristas en el campo cinematográfico resultó determinante, al ser los primeros en reflexionar y poner por escrito las posibilidades inherentes al nuevo medio. El Futurismo constituyó una auténtica matriz conceptual para el cine experimental de los años veinte, haciendo de puente entre el cine de los orígenes y el cine vanguardista. Sin embargo, muchos historiadores han considerado insuficiente la contribución de los italianos. Jean Mitry sostiene que en el primer manifiesto cinematográfico, Marinetti "enunciaba verdades que el peor film americano había evidenciado desde hacía años (simultaneidad de las acciones, movimiento en el espacio y en el tiempo, significado de los objetos, primeros planos, etc." (MITRY, 2002: 33-35).

Independientemente del posicionamiento adoptado, lo que resulta indiscutible es que el Futurismo es la corriente vanguardista más prolífica en manifiestos programáticos, que hoy en día constituyen un valioso testimonio de esta efervescente época. De este modo podemos entender las reacciones ante la llegada del cine e incluso tomar nota de algunas de sus propuestas, que en muchos casos no llegaron a ser realizadas, pero que fueron retomadas por las distintas vanguardias del siglo XX y que, incluso en la actualidad, se siguen experimentando.

El teórico Edoardo Bruno considera que en el manifiesto de 1916 figuran una serie de indicaciones fundamentales, la mayoría aún por realizar, que están presentes en gran parte en el cine *underground* (BRUNO, 1974: 20-21). Dominique Noguez³ ha sido uno de los teóricos que ha

³ "Si le cinéma expérimental est le plus artistique du cinéma, il est aussi ce qui, du cinéma, est le plus lié aux

defendido con mayor ahínco la aportación cinematográfica futurista en el panorama experimental. El teórico francés considera que en este texto se delinean dos nociones fundamentales: la del "cine puro", que resultó extremadamente exitosa hacia 1924, y la de la *poliexpresividad*, es decir, las interdisciplinariedad. Como sinónimo de cine no narrativo e incluso no figurativo, el cine puro fue desarrollado por Marcel Gromaire, Henri Chomette, René Clair o Germaine Dulac, entre otros.

Según Jacopo Comin, "las experiencias de las vanguardias históricas en el ámbito fílmico, surgieron a partir de la revolución futurista" (COMIN, 1937: 10). La influencia futurista cinematográfica se limitó prácticamente a sus aportaciones teóricas. Serían los cineastas de las vanguardias posteriores los encargados de llevar a término el programa de los italianos⁴. Gian Piero Brunetta considera que los puntos fundamentales del manifiesto encontraron su realización y aplicación en las sucesivas experiencias cinematográficas de la vanguardia soviética, alemana y francesa e incluso, a lo largo de los últimos años, han sido absorbidas por el cine comercial (BRUNETTA, 1979: 185).

Manuel Palacio, en términos más generales, también está de acuerdo en la contribución de las vanguardias históricas a las experimentaciones sucesivas: "Sea como sea, parece claro que en el período de la vanguardia histórica se halla la gran mayoría de las llaves que permiten leer la evolución posterior del cine (...) parece obvio como de este determinado contexto cinematográfico en que se mueve el cine de los años veinte surge el modelo cinematográfico imperante hasta la actualidad y que sirve de referente a cualquier acercamiento que se haga al llamado séptimo arte" (PALACIO, 1982: 24).

Las propuestas futuristas enunciadas en el primer manifiesto han encontrado un sinfín de aplicaciones, entre las que Mario Verdone destaca la analogía cinematográfica presente en el cine soviético; los estados de ánimo escenificados por Hitchcock, Bergman o Fellini; las reconstrucciones irreales del cuerpo en *Ballet mécanique* de Léger; las palabras en libertad en movimiento en *Inflaction* de Richter, etc...

La cuestión más polémica de la presencia del cinematógrafo en el Futurismo, fue el abismo que separó las premisas anunciadas en sus planteamientos teóricos de la puesta en marcha de los proyectos fílmicos. A excepción de *Vita futurista* (1916), estos artistas no realizaron ninguna

grands mouvements d'avant-garde. Dans son histoire tumultueuse et complexe, des cristallisations, des nœuds sont ainsi observables, où des poètes, des peintres, des musiciens jouent un rôle d'entraîneurs ou de théoriciens. Le futurisme italien en est un bon exemple. Amalgamant des intuitions ou des expériences antérieures, notamment françaises, il est vraisemblablement à l'origine d'un genre de film non narratif fort en vogue dans les années vingt, à Paris, Berlin ou Moscou : la 'symphonie de ville'. Mais surtout, dans son inventivité bouillonnante et tous azimuts, il anticipe sur la création expérimentale la plus contemporaine" (NOGUEZ, D. 1999: 49).

⁴ "Essayons de montrer ici qu'il n'en rien et que si la pratique des futuristes ne fut pas à la mesure de leurs propositions théoriques, la plupart de ces propositions –hasardées peut-être, gratuites peut-être, résultats d'une sorte d'*ébriété* créatrice, d'inventivité en liberté, beaucoup plus que d'une expérimentation effective – s'avèrent aujourd'hui, à la lumière de tel ou tel film des années vingt ou des années soixante, singulièrement *anticipatrices*" (NOGUEZ, D. 1999: 54).

película experimental significativa respecto a las producciones vanguardistas en el contexto europeo. Por desgracia esta primera producción ha sido perdida y tan sólo queda algún fotograma y el testimonio de sus creadores y contemporáneos. A parte de este caso, la incursión de los futuristas en el cine fue extremadamente escasa y se limitó, en la mayoría de los casos, a la redacción de guiones que no llegaron a ser rodados o de producciones que cedieron a las exigencias del mercado.

4. El papel del cine en el Futurismo

En relación a los vínculos existentes entre el cine y los vehículos tradicionales de expresión, Mario Verdone plantea la cuestión de si el Futurismo fue más importante para el cine o si, por el contrario, el cine fue más relevante para el Futurismo (VERDONE, 1977: 20). Giovanni Lista sostiene que los futuristas vieron en el cine unas inmensas posibilidades como nuevos lenguajes expresivos, pero los rechazaron como medios (LISTA, 2001: 12). Prefirieron integrar su potencial expresivo a la poesía, la literatura, la pintura, al teatro... que adquirieron un vigor creativo sin precedentes. De hecho, la perspectiva adoptada a través del ojo mecánico hizo posible la conjugación de dinamismo, energía y cinética como nunca antes se había logrado.

En contrapartida, aunque los futuristas defendieran la autonomía del cinematógrafo, la práctica demostró lo contrario. El movimiento oficial apoyó las experimentaciones vinculadas a la imagen mecánica, en tanto y cuanto supusieran una revitalización de los viejos medios. Por tanto, tal y como expone Antonio Bisaccia, surgió una idea de un cine *fuera de la placenta* (2002: 10), consistente en la renovación de las artes mediante el uso de los medios emergentes.

La creación de las síntesis teatrales o la incorporación de pantallas para la proyección cinematográfica en las representaciones, son algunos de los ejemplos de la influencia del lenguaje fílmico. La presencia de estos elementos respondía tanto al deseo de revitalizar al medio teatral, como al temor de que el cinematógrafo pudiera terminar por superar al teatro. En lo referente al ámbito de las letras, Wanda Strauven propone que el sistema poético desarrollado por la vanguardia futurista, basado en la liberación de las palabras y la destrucción sintáctica, sea interpretado desde una perspectiva puramente cinematográfica. De hecho, no sólo consiguieron derrocar la sintaxis tradicional para promover el principio de la "imaginación sin hilos", también propusieron una escritura en la que la palabra dejaba de ser un signo lingüístico, convirtiéndose en un signo visual, dinámico y libre (STRAUVEN, 2006b: 89). La estudiosa defiende la hipótesis que intuitivamente, Marinetti teorizó una poética del montaje a partir del concepto de "analogía", pero no se debe descartar la inversión del proceso, es decir, que fuese el montaje fílmico el que determinara el proceso creativo analógico.

A pesar de las dificultades a la hora de llevar a la práctica los postulados cinematográficos, el legado teórico de esta vanguardia constituye un referente fundamental para conocer el contexto

socio-cultural de principios de siglo XX y el deseo de innovación del relato visual por parte de los movimientos vanguardistas.

Conclusiones

El manifiesto cinematográfico futurista supone un referente ideal para penetrar en el contexto experimental de principios de siglo y conocer las primeras reacciones a la introducción del cine como medio de comunicación de masas y séptimo arte. Aunque posteriormente fueran publicados nuevos artículos y manifiestos acerca del cinematógrafo, ningún escrito tuvo la capacidad de exponer de forma tan clara las pretensiones de los futuristas respecto a este medio.

Siendo conscientes de su papel pionero, intentaron dar respuesta a algunas de las cuestiones más candentes del panorama socio-cultural de aquel entonces: ¿era el cine un arte autónomo?, ¿debía continuar los esquemas narrativos de las disciplinas anteriores o convertirse en un motor renovador?, ¿tendría que reproducir fielmente la realidad o dar rienda suelta a la imaginación?

A pesar de las limitaciones técnicas, los futuristas dilucidaron las posibilidades estético-narrativas del cinematógrafo, enfatizando algunas características inherentes a la condición moderna y al ideario futurista, como pueden ser la simultaneidad, el principio de analogía, el dinamismo, la inmediatez y la interdisciplinariedad. Siendo el cine aún silente, hicieron hincapié en el potencial visual del nuevo medio, exponiendo una catalogación de las técnicas cinematográficas ya existentes y destacando las posibilidades expresivas de la técnica del montaje, extrapolándolas a las disciplinas anteriores.

La compleja relación entre nuevos y viejos medios establecida por Marinetti en relación al papel de la cinematografía, resultó ser extremadamente productiva. Su capacidad de advertir la decisiva influencia de este medio sobre sus contemporáneos le condujo a trasladar algunos de los mecanismos cinematográficos esenciales a otras esferas del panorama creativo. De hecho, la experiencia cinematográfica estuvo muy presente en la revolución literaria y teatral futurista.

Confiando en el potencial del nuevo medio, los vanguardistas italianos anunciaron grandes proyectos cinematográficos. Sin embargo, las películas realizadas no estuvieron a la altura de sus textos teóricos.

Para los futuristas el cine representó un instrumento explosivo, novedoso y potencialmente riquísimo a la hora de reformular una nueva gramática lingüístico-narrativa frente a las tradicionales formas de expresión. Sin embargo, el interés del Futurismo por la cinematografía, paradójicamente, se reflejó en la influencia del lenguaje cinematográfico en la revitalización de las expresiones artísticas tradicionales. Siendo consciente del prometedor futuro de los medios de comunicación pero al mismo tiempo incapaz de desvincularse por completo de sus referentes tradicionales, Marinetti optó por la integración entre nuevos y viejos medios. La fascinación por la idea de "progreso" condujo a los futuristas a aplazar la intervención *in praesentia* en el ámbito

cinematográfico, prorrogando su actuación en un futuro indeterminado.

Referencias

- AA.VV. (1916): "Cinematografia futurista" en *L'Italia futurista*, a. I, n. 10, 15 noviembre 1916.
- BALLA G. y DEPERO, F. (1915): *Ricostruzione futurista dell'universo*, Direzione del Movimento Futurista, Milán.
- BAUDELAIRE, C. (1977): *El arte romántico*, Felmar, Madrid.
- BRUNETTA, G. P. (1979): *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma.
- BRUNO, E. (1974): "La 'nuova estetica' del futurismo cinematografico" en *Filmcritica*, a. XXV, n. 241, enero 1974.
- COMIN, J. (1937): "Appunti sul cinema d'avanguardia" en *Bianco e Nero*, a. 1, n. 1, enero 1937.
- GOBETTI, P. (1919): "Il futurismo e la meccanica di F. T. Marinetti" en *Energie Nuove*, 15-31 enero 1919, serie I, n. 6.
- LISTA, G. (2001): *Cinema e fotografia futurista*, Skira Editore, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1912): "Manifesto tecnico della letteratura futurista" en *I poeti futuristi*, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1914): "Risposte alle obiezioni. Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista" en *Zang Tumb Tumb*, Edizioni futuriste di *Poesia*, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1920): *Elettricità sessuale. Sintesi futurista*, Facchi Editore, Milán.
- MARINETTI, F. T. (1926): "La cinematografia astratta è un'invenzione futurista" en *L'Impero*, Roma, 1 diciembre 1926.
- MARINETTI, F.T. (1934): "Morale fascista del cinematografo" en *Sant'Elia*, a. III. n. 65, 15 abril 1934.
- MARINETTI, F. T. y GINNA, A. (1938): "La cinematografia" en *Bianco e Nero*, II, n. 4.
- MARINETTI, F. T. (1968): *Teoria e invenzione futurista*, Arnaldo Mondadori, Verona.
- MITRY, J. (2002): *Storia del cinema sperimentale*, Clueb, Bolonia.
- NOGUEZ, D. (1974): "Dal futurismo al underground" en *Filmcritica*, a. XXV, n. 241, enero 1974.
- NOGUEZ, D. (1999) : *Éloge du cinéma expérimental*, Éditions Paris Expérimental, París.
- PALACIO, M. (1982): "Cine y vanguardia" en *Contracampo*, n. 31, noviembre-diciembre 1982.
- STRAUVEN, W. (2006a): *Marinetti e il cinema. Tra attrazione e sperimentazione*, Campanotto Editore, Udine.
- STRAUVEN, W. (2006b): "Dall'immaginazione senza fili al 'meraviglioso futurista': la poetica marinettiana come teoria indiretta, intuitiva, del cinema" en SABA, C. G., *Tecnologie e avanguardia in Italia dal Futurismo alla Net.art*, CLUEB, Bolonia.
- VERDONE, M. (1977): *Le avanguardie storiche del cinema*, Società Editrice Internazionale, Turín.
- VERDONE, M. (1990): *Cinema e letteratura del Futurismo*, Manfrini Editori, Trento.